

А. Б. Бушев
Тверь, Россия

**ПРОБЛЕМА ЖИВОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕКСТА
И ЯЗЫКОВОЙ КОМПОЗИЦИИ В НАУЧНОЙ ШКОЛЕ
ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТЕКСТА Г. Д. АХМЕТОВОЙ**

АННОТАЦИЯ. *Статья представляет собой обзор деятельности научной школы по исследованию живого литературного текста под руководством проф. Г. Д. Ахметовой. Отражена проблематика языковых процессов в современной прозе и нон-фикшн, помогающая правильной интерпретации литературного текста.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: *интерпретация, живой литературный текст, языковая композиция, нон-фикшн, языковые процессы в прозе.*

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ: *Бушев Александр Борисович, доктор филологических наук, профессор кафедры журналистики, рекламы и связей с общественностью Тверского государственного университета».*
E-mail: alex.bouchev@list.ru

A. B. Bushev
Tver, Russia

**THE PROBLEM OF A LIVE LITERARY TEXT
AND LINGUISTIC COMPOSITION IN THE SCIENTIFIC SCHOOL
OF TEXT INTERPRETATION OF G. D. AKHMETOVA**

ABSTRACT. *The paper presents the survey of the activity of a scholarly school of literary text interpretation supervised by Prof. G. D. Akhmetova. Discussed below are the problems of linguistic processes in modern prose and non-fiction, the comprehension of which is vital for its interpretation.*

KEY WORDS: *interpretation, literary text, linguistic composition, non-fiction, linguistic processes in modern prose*

ABOUT THE AUTHOR: *Bushev Aleksandr Borisovich, Doctor of Philology, Professor of Department Journalism, Advertizing and Public relations, Tver State University, Tver.*

В последние годы обращают на себя внимание работы, выполненные в рамках школы по интерпретации живого литературного текста Г. Д. Ахметовой и ее учеников [Ахметова 2008, 2010, 2012], обсуждению концепции которых и посвящен данный разбор. Эти работы выполнены в духе исследования взаимосвязи развития литературного языка и общественного сознания и являются продолжением линии работ В. В. Виноградова, Г. О. Винокура и учителя Г. Д. Ахметовой А. И. Горшкова. Ежегодно автором проводятся конференции «Интерпретация текста», объединяющие усилия лингвистов и литературоведов. В Забайкальском госуниверситете под руководством автора работает лаборатория «Интерпретация текста». Тематика интерпретации современной русской художественной прозы развивается в работах учеников Г. Д. Ахметовой [Лю Гопин 2014, Попова 2012]. В университете издается литературно-художественный журнал «Встречи», где есть место литературно-критическим изысканиям и их продолжению, перевыражению в современном литературном творчестве, отражению языком современной русской прозы художественного и общественного сознания современного русского человека. Все вышесказанное заставляет нас пристальнее взглянуть в результаты явленной продуктивной научной деятельности.

I. ЯЗЫКОВЫЕ ПРОЦЕССЫ В ЖИВОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ТЕКСТЕ

В книге Г. Д. Ахметовой «Живой литературный текст» [Ахметова 2012] на широком фактическом материале анализируются живые языковые процессы, происходящие не только в современной русской художественной прозе, но также в поэзии и в прозе non-fiction.

Тщательному анализу текста предпосланы размышления автора о наиболее читаемой современной литературе, социологии чтения и пользы домашнего семейного чтения.

Книга создана на основе анализа современных текстов **живой прозы** (Андрей Аствацатуров «Люди в голом»; Юрий Буйда

«Жунгли»; Денис Драгунский «Господин с кошкой»; Сергей Есин «Маркиз»; Анна Козлова «Все, что вы хотели, но боялись поджечь»; Захар Прилепин «Черная обезьяна»; Кирилл Туровский «Каждый сам себе дурак»; Фигль-Мигль «Щастье»; Гулла Хирачев (Алиса Ганиева) «Салам тебе, Далгат!» **живой поэзии** (Игорь Мельников), **живой прозы non-fiction** (Сергей Есин «Её дни...», Руслан Киреев «50 лет в раю», Александр Рекемчук «Мамонты»). В библиографии 170 источников текстового материала.

Нуждается в комментировании авторская концепция живого литературного текста. В концепции Г. Д. Ахметовой художественный текст остается живым и современным, пока у него есть читатели. Любой текст умирает, становится мертвым, если у него нет читателя. Живой текст представляет собой структуру, которая является открытой, динамичной, самоорганизующейся, взаимодействующей с другими литературными текстами. Автор рассматривает эти признаки живого текста на материале прозы и отмечает, что признаком открытости текста можно считать свободное «перетекание» компонентов языкового материала из абстрактного языка в речь (текст) и наоборот. Это приводит к динамичности, которая осуществляется словесными рядами (компонентами текста). Они, в свою очередь, являются строительным материалом образов. Таким образом, словесный ряд – это динамический, ритмический, живой компонент открытого текста. Самоорганизация текста связана с появлением в нем новых тенденций. И наконец, показательно взаимодействие с другими литературными текстами, без которого невозможно представить художественный текст. Автор полагает, что представленная в книге характеристика живого текста может соответствовать также и поэтическому произведению, и прозе non-fiction. Жизнь языковых процессов не заканчивается. Одни из них, как и положено в жизни, растут и закрепляются в языке, становятся нормой, другие долго еще будут удивлять читателей и исследователей своей новизной.

Каждая из глав труда содержит интересные наблюдения над языком современной художественной прозы. Обсуждаются не только собственно новые языковые процессы, окказионализмы, метафоры и семантические сдвиги, но и текстовые явления более высокого уровня – структура образа рассказчика, динамизм повествования, ритм прозы, приемы субъективации и т.д., клиповость повествования, собственно нарративные явления. Этим книга превосходит наблюдения над худо-

жественным языком, выполненные в секторе художественной речи Института русского языка им. В. В. Виноградова (В. П. Григорьев, Н. А. Фатеева).

Отметим некоторые языковые и текстовые феномены современной русского художественного текста, рассматриваемые в работе:

1. Словообразовательный «взрыв» – характерное явление для современной прозы. Это живой языковой процесс, поскольку отражает бесконечное появление в текстах и в речи новых слов, образованных по известным моделям. Например: *«У нас на факультете училась рослая и щелоглазая палеоазиатка по имени Лида»*.

2. Уход в метафору интересен антропоцентризмом метафор, в частности, употреблением **метафорических антропоцентрических определений**: *«Она сняла варежки, у нее были короткие усталые ногти»*;

3. В то же время уход в метафору – это не только употребление собственно метафор, но также и метафорических сравнений, использование которых становится в современной прозе самостоятельным языковым процессом. Так что справедливо будет назвать этот процесс по-иному, например, – **живые метафорические сравнения**. Приведем примеры: *«Поедем ко мне, – сказал я, вынырнув из поцелуя, как из полыньи»*; Живые метафорические сравнения названы так потому, что не повторяют известные языковые формулы. Они всегда неожиданны, окказиональны.

4. Занимающие лексикологов и стилистов вопросы **вульгаризации и варваризации современной русской речи** обсуждаются на страницах книги с большим мастерством. Проблемам **обсценной лексики** посвящен параграф, описывающий творчество А. Козловой. Автор размышляет: «Появившаяся в конце 2011 г. интернет-шутка под названием “Академики изъяли из русского языка слово из трех букв” имеет все основания оказаться правдой. В новом романе Анны Козловой это слово и его производные (а также и другие подобные слова) встречается почти на каждой странице. Среди этих слов, конечно, есть и такие, которые академиками разрешены. <...> Я стала считать все эти “окна”, дошла до семидесяти – и поняла, что их значительно больше ста на неполных двухстах страницах текста, из чего можно заключить, что словарный запас автора, а также героев книги довольно однообразный. Почему же я все-таки этот роман включила в свою книгу? Потому что и этот роман тоже отражает живую жизнь нашего языка».

5. Англицизмы Кирилла Туровского могут быть стилистически нейтральны: *«Чтобы успокоиться, я отважно включил ящик и сразу впоролся в ньюс»; «Пришлось выйти на улицу и стрелкнуть лайт у первого проходящего мимо»;*

И даже будучи стилистически нейтральными, некоторые из них, возможно, потребуют перевода на русский язык, как и в прозе Э. Лимонова: *«А на скрине моего ТВ, ясен пес, война второй новостью после презика»; «Во всех тейпах проходят антибандитские сейшены»; «XL в плане драгз лонгируют».*

Англицизмы включаются в состав известных русских выражений, видоизменяя их: *«Чтобы увидеть все и сразу, запомнить на весь оставшийся лайф»; «<...> и давай он капать мне на брэйн <...>».*

Но иногда они носят **сниженный характер**, сближаясь с **жаргонизмами**. Причем есть такие жаргонные англицизмы, которые можно считать традиционными: *«А сейчас, как всегда по утрам, прилизанная герла на «Вести-24» смотрит сочувственно так на зрителей, листки отпечатанные перебирает туда-сюда»; «Сели, по децелкам пожрали они».*

Англицизмы приобретают в русском контексте грамматические признаки русских слов, т.е., например, склоняются: *«Наверное, эти гады сняли те евры вчерашние и на раскураж подвыдвинулись».*

6. Грамматические (композиционно-грамматические, семантико-грамматические) сдвиги интересны прежде всего явлением **субстантивации**, которое само по себе хоть и не является чем-то особенным, но приобретает в современной прозе особую значимость, являясь не только грамматическим сдвигом, но также и когнитивным. Субстантивация так активно развивается в современном языковом пространстве, что начинают образовываться новые слова, которые еще недавно воспринимались как окказиональные: *«Мачеха уехала в Израиль к своей двоюродной (а ведь скрывала, скрывала!)».*

7. Часть рассказов в сборнике Д. Драгунского имеет подзаголовки *«Дачное»: «Дачное. Песни», «Дачное. Быт», «Дачное. Мы», «Дачное. Прогулки», «Дачное. До любви», «Дачное. Почти»* и т.п. В этих названиях одновременно наблюдается и такой грамматический сдвиг, который можно назвать **грамматической несочетаемостью**, т.е. в одном наименовании (заголовке) или в одном предложении-заголовке (*«Дачное. Сыр «Виола», «Свежий воздух и Марина Цветаева», «Пуговка и стрижа»*) взаимодей-

ствуют, становятся грамматически однородными такие компоненты, которые семантически далеки друг от друга. Приведем еще примеры из текста: *«Котенок был совсем маленький и бежевый»*; *«<...> в одном большом и прекрасном южном городе»*.

Грамматические сдвиги органично и естественно сочетаются со словообразовательным взрывом. Это происходит в тех случаях, когда в результате языковой игры формируется, например, **новая форма слова, в данном примере глагольная**: *«И она сновидела плохого мальчика – вот таким. А он с бездумной готовностью сновиделся»*; *«Когда заканчивал – разлюблял, и любил следующую»*. К семантико-грамматическим сдвигам можно отнести также глагольные формы, которые в языке существуют, но приобретают окказиональное значение: *«Получилось, что он специально догулял ее почти до дома»*. Некоторые формы хотя и существуют в языке, но остаются редкими: *«<...> давно жил за границей и очень процвел»*.

Эти и подобные сдвиги остаются окказиональными, как, например, в поэзии Андрея Полякова: *«Раскосых ласточек мелькнуло мне сейчас»*.

Грамматические сдвиги проявляются и в употреблении отвлеченного существительного в роли конкретного, что приводит в некоторых случаях к абсурдным сравнениям: *«<...> лицо отца покрыто горем, как серым пыльным загаром»*.

8. Употребление **графического словесного ряда** проявляется в **окказиональном использовании дефиса**, что также в настоящее время оказалось популярным среди авторов и свидетельствует, по всей видимости, о движении языка к абстрактности, отвлеченности, что наряду с уходом в метафору и создает эффект абсурда: *«Можно повторять заказ или уточнять заказ, отдавая список тому самому человеку – водителю-продавцу-кассиру, – который эти заказы развозил»*. Усложненное приложение, как в данном примере, – это лишь частный случай проявления окказионального дефиса.

Дефисное написание глаголов ближе к норме, чем написание прилагательных: *«В снегу что-то блестело-чернело»*. Хотя нормой это назвать пока сложно: *«три с половиной года затвракал-обедал-ужинал»*.

9. **Графическая маркированность текста**, как и грамматически сдвиги, конечно же, является одновременно и явлением композиционным, как, собственно, и все языковые процессы. Не было бы большого смысла рассматривать и изучать их отдельно

от структуры произведения. В прозе Д. Драгунского нашло отражение такое явление, как **композиционный обрыв** в начале предложения. В этом случае предложение, как правило, начинается с многоточия и с маленькой буквы, оно словно «вставляется» в текст. Перед предложением часто бывает пропуск строки: *«...удерживая свой взгляд, как тяжелую бутылку с горячей водой из последних сил на вытянутой руке <...>».*

10. К графической маркированности текста отнесем также **отсутствие знаков препинания**, например, в заглавии, состоящем из субстантивированных прилагательных. Использование сразу двух языковых приемов усиливает абсурд, характерный для прозы Д. Драгунского: *«Голое горячее гладкое холодное».*

11. **Использование курсива** является по-прежнему ненормированным и новым в тех случаях, когда с его помощью передается не выделенная традиционным способом прямая речь. Композиционно прямая речь остается в авторском отрезке текста и выделяется лишь курсивом: *«Кто там? Почта, заказная бандероль. Он отворил. Вошел почтальон, за ним двое крепких парней».* Композиционный переход между точками зрения обозначен лишь графически.

12. Разнообразие **грамматических сдвигов** дает основание говорить о тенденциях: образование наречий от относительного прилагательного; расширение грамматических границ притяжательных прилагательных; образование окказиональных кратких форм от качественных прилагательных; окказиональное использование наречия в функции предикатива или предикатива в функции наречия; смешение категорий одушевленности-неодушевленности; невыделенная прямая речь, использование неоднородных определений в функции однородных; синтаксическая и семантическая несочетаемость членов предложения и др. Причем важнее для анализа данного феномена не простое перечисление и анализ сдвигов, а характеристика их композиционной роли в художественном тексте [Ахметова 2010].

13. **Композиционное взаимодействие приемов субъективации** проявляется и в нестрогом синтаксисе, когда в одном предложении объединяются и речь автора, и не связанная с ней прямая речь (композиционно «оборванная»), и даже диалогические реплики: *«Похохотав, он сказал, что есть возможность сходиться в один то ли паноптикум, то ли террариум, меня проводит Слатитцев, «...вы, кажется, знакомы?» – киваю и слышу*

хохот в ответ, так смешно я кивнул, наверное, «посмотри там на экспозицию, а потом решим, что с этим делать...», «...этот материал может нам пригодиться», ха-ха-ха. Ха».

14. **Нарушение синтаксической сочетаемости** проявляется и в употреблении несогласованных определений: «*Девушка с книгой, родинка над губой, отсела при первой возможности*».

15. **Прямая речь в современной прозе** давно уже приобрела статус графически невыделенной, она просто «вставляется» в повествование, усложняя его речевой субъективацией, в которой отсутствуют средства, вводящие ее в текст: «*В тринадцатый лет мне страшно захотелось собаку, как в кино про Электроника, "а, мам?"*»

16. Нарушение синтаксических норм проявляется и в употреблении неоднородных определений в роли однородных: «<...> потрогал большим и голым пальцем ноги ботинки в прихожей <...>»; «<...> пузатый и притомившийся оператор пьет водичку <...>»; «Глаза от напряжения круглые и умные»; «<...> на звон мокрых и сизых тарелок».

17. Языковые процессы, характерные для современной прозы, находят отражение в композиционной структуре образа рассказчика, что, конечно, делает его живым, динамичным, открытым. Например, встречаются **наречия, образованные от относительных прилагательных (так называемые семантико-грамматические сдвиги)**: «*Глаза его тепло и сливочно улыбались*».

18. **Окказиональное употребление слов категории состояния в сочетании с неожиданными сравнениями** способствует созданию странных, необычных, неинтертекстуальных образов: «*Каждая крыша раскалена, как сковорода. На куполах церквей можно жарить мясо или глазунью. По улицам бродят собаки, мечтающие облысеть*».

19. **Субстантивированные прилагательные** отличаются в некоторых случаях крайней семантической неопределенностью: «*Посидел, царапая асфальт левой рукой и подвывая. Темное сползло с одного глаза, со второго еще нет. Я опять увидел лужу*»; «*По кисти потекло теплое и красное тонкими струйками*».

20. Так, автор отмечает, что, например, рассматриваемый роман Захара Прилепина органично **ритмичен**. В ситуациях, связанных с внутренним напряжением, переживаниями героя, появляется «задыхающийся» ритм, графически представленный композиционным обрывом.

21. Показательны пронзительные **повторы**, когда герой ищет ребенка: *«Это же мой. Это же мой плачет»*. – *«Это же мой. Это же мой плачет»*. – *«Это же мой. Это же мой плачет. Ему холодно, страшно»*. – *«Это же мой там, выпустите, пожалуйста»*. Повторяются слова, словно длится одно долгое, бессмысленное действие. Здесь, в этом субъективированном повествовании, и монтаж, и внутренняя речь: *«Двигался, трогая ладонями шершавый бетон, везде бетон, один бетон, бетон»*; *«Обошел, глядя ладонями стену, стену, стену, стену, стену»*.

22. Ритм усиливается **метафорическими повторами**. В композиционном плане эти повторы являются безусловной **субъективацией** – происходит **слияние внутренней речи и представления героя-рассказчика**, т.е. **объединяются друг с другом речевые и композиционные приемы (формы)**. Подобные явления становятся характерными в современной прозе.

Повторы сами по себе уже являются эмоциональным композиционным ритмическим отрезком, так что **даже в вопросительных предложениях нет необходимости ставить подходящий вопросительный знак**. Напротив, его отсутствие как будто усиливает мрачность и трагизм происходящего: *«Где мои дети. Сегодня выходной. Сегодня утром я их накормил и оставил дома. Они смотрели в окно, как я ушел. Руками не взмахивали, просто смотрели. Где мои дети»*.

23. Именно в этом контексте и появляется то **духовное «Мы»**, без которого не обходится ни один роман. Оно неявно выражено личной формой глагола во множественном числе, хотя повествование в этом отрезке от лица рассказчика-героя. Односоставные предложения, виртуальное произношение (графически зафиксированное) – это все способы выражения субъективации. Видимо, здесь также **происходит совмещение речевой и композиционной форм друг с другом**. Такой композиционный сдвиг отличает современную прозу: *«Еще раз в комнату взрослых вернулся, заглянул под диван. Опять туалет. Бумаги надо... Ванная. Щетки, точно. Черт. Д-д... Сейчас. Детская, да! Входим»*.

24. В полной мере проявляет себя **ритм в синтаксической конструкции**, занимающей более двух страниц, где не связаны между собой части предложения, где повторы ритмично возникают в тексте, где субъективация превращается в поток сознания, а в этот поток сознания вступают и другие точки зрения, полифония.

25. Показательная как яркая новизна прозы, так и ее нетривиальная интерпретация лингвистами. Так, в работе Г. Д. Ахметовой [Ахметова 2010] обсуждается тот факт, что виртуальное произношение Интернета проникает в язык художественной прозы. Язык Интернета словно объединяет в себе письменную и устную разновидности. Оставаясь письменным по существу (формально), он – в то же время – проявляет произносительные особенности, фиксирующиеся графически. Графические особенности шрифта активно используются и писателями в современной художественной прозе. На наш взгляд, возможно говорить даже о графическом словесном ряде как композиционном компоненте текста. Виртуальное произношение включает в себя следующие разновидности: 1) **графическое отражение реальных особенностей произношения; 2) **графическое отражение гипертрофированного произношения (для усиления эффекта реально звучащей речи)**; 3) **«игра звуками», основанная на фонетическом слухе и служащая экспрессивности общения, заменяющая разговорные интонации и невербальные средства общения.****

Многие примеры виртуального произношения, графически закрепившиеся в текстах, стали обычными, встречаются они и в романе «Щастье»: *«– Ты меня ваще за таракана держишь, – прошипел дежурный.*

– Вы сами себя так позиционируете. Я просто реагирую.

– Я вот те ща среагирую!»; «-О-БЫЧ-НЫЙ НЕ-ЩА-С-С-СТНЫЙ СЛУЧАЙ, – разглагольствовал Вильегорский <...>».

26. Игра в произношение, начавшаяся в Интернете под влиянием «олбанского» языка, приобрела постепенно собственный смысл, собственную философию. Олег Зоберн, назвавший сборник своих рассказов «Шырь», пишет: «Россия – это безоблачное небо, похожее на могилу, это ширь, написанная через «ы».

27. К явлениям графической маркировки (графические сдвиги) можно отнести: **особенности шрифта (крупный, жирный, курсив, мелкий и др.); специальные значки (звездочка и др.); зачеркивание; квадратные скобки; окказиональное употребление дефиса; полное отсутствие знаков препинания и др.** [Ахметова 2010: 160–185].

28. В отдельных главах труда обсуждаются живые метафорические сравнения [Там же: 186–206], метафора [Там же: 206–216], субстантивация [Там же: 216–240], интертекстуальность в заголовках [Там же: 240–256].

II. ЯЗЫКОВЫЕ ПРОЦЕССЫ В СОВРЕМЕННОЙ НОН-ФИКШН

Значимая часть книги [Ахметова 2010] посвящена сравнению художественной прозы и нон-фикшн. Ученый отмечает, что если само существование прозы non-fiction сомнения не вызывает, то определение феномена этой прозы, описание ее сути – всего этого почти не существует. Да и Г. Д. Ахметова здесь в большей степени лишь поднимает проблему, лишь показывает ее важность, – нежели решает все сложные вопросы теории.

Автор предпринимает попытку сравнить организацию современного художественного текста и современной прозы non-fiction. Следует отметить, что для анализа прозы non-fiction важно учитывать жанр. При этом автор не рассматривает здесь специфические жанры (научно-популярная литература, пособия и самоучители, биографии, мемуары, публицистика), она анализирует только жанр романа. Именно совпадение жанров создает трудности дифференциации прозы художественной и прозы non-fiction, в которой документализм органично соединится с художественностью. Автор полагает, что обе названные разновидности являются живым текстом, так как соответствуют тем признакам-характеристикам живого текста, которые автор выявила: открытость, динамичность, самоорганизация, взаимодействие с другими текстами.

Для языковой композиции художественной прозы характерно развертывание разнообразных словесных рядов, при этом преобладание того или иного из них во многом зависит от жанра, содержания и др. В прозе non-fiction преобладает документальный словесный ряд. Для художественной прозы свойственно «прорастание» живого образа. Художественный образ рассматривается как компонент языковой композиции (наряду с другими – словесными рядами, приемами субъективации и т.д.). В прозе non-fiction образ вводится, как правило, цельно, сразу, т.е. данный компонент языковой композиции является крупной ее частью, представленной архитектурно иногда целой главой. Приемы субъективации как компонент языковой композиции также представлены в прозе non-fiction, но в связи со спецификой отношений между образом автора и образом рассказчика здесь преобладают речевые формы (приемы) субъективации. В художественной прозе, как известно, композиционные отношения между образом автора и образом рассказчика различные: то сближаются, то расходятся. В прозе non-fiction образы чаще все-

го близки друг другу. Это связано с определенной близостью образа автора и образа рассказчика с автором произведения (реальной личностью).

Языковые процессы, происходящие в современной художественной прозе, в целом характерны и для современной прозы non-fiction. Но очевидно, можно отметить и некоторое расхождение. Уход в метафору, как один из наиболее заметных процессов художественной прозы, в прозе non-fiction проявляется в меньшей степени. Можно назвать этот процесс метафоризацией – но явного ухода в метафору (очевидно, из-за «уклона» в документализм) в прозе non-fiction нет. Интертекстуальность ярче проявляется именно в прозе non-fiction. Очевидно, также за счет документализма – прежде всего в результате употребления многочисленных прецедентных имен, а также документов, книг, газет и др. В меньшей степени проявляются в прозе non-fiction семантико-грамматические сдвиги, виртуальное произношение, графический словесный ряд.

Книга [Ахметова 2013] продолжает авторскую серию работ доктора филологических наук, профессора Забайкальского государственного университета Г. Д. Ахметовой о языке современной художественной прозы. В книге рассказывается о творчестве известного русского писателя, профессора Литературного института им. А. М. Горького Александра Рекемчука, автора повестей и романов, многие из которых легли в основу киносценариев. Большое внимание уделяется языку прозы писателя, говорится о традициях реализма в современной прозе, о важнейших языковых процессах.

Проза А. Рекемчука соответствует авторской концепции Г. Д. Ахметовой о «живой прозе», выдвинутой в предыдущей книге. В этой книге, посвященной творчеству А. Е. Рекемчука, Галия Дуфаровна Ахметова указывает на сочетание в современной прозе традиций реализма и новых исканий, что позволяет «говорить о феномене постреализма (ср. новый реализм, психологический реализм и др.), который вобрал в себя как особенности реализма, так и постмодернизма.

Анализ начинается с повести А. Рекемчука «Всё впереди», написанной в пятидесятые годы двадцатого века. Повесть «Всё впереди» написана от третьего лица. И хотя рассказчик не выражен грамматически, можно говорить о его стилистической выраженности, хотя это и не сказовое повествование. Вряд ли можно утверждать, что существует объективное авторское повествование. Очевидно, оно всегда условно объективированное.

Антропоцентризм, новизна метафор, ритм и динамичность живого текста, композиционно-грамматические изменения – все это наблюдается в повести.

Явление «вставленной» прямой речи как композиционно-грамматический сдвиг представляет собой заключенную в кавычки прямую речь, однако в тексте отсутствуют слова, вводящие ее. Критики отмечали кинематографичность стиля А. Рекемчука. Подобные реплики в сочетании с краткими простыми предложениями создают подобие кадров – это прием монтажного повествования, т.е. монтаж используется как форма субъективации. В то же время монтаж объединяется с речевой формой субъективации – с прямой речью: *«В соседней комнате опять зашевелилось и запищало. Старуха швырнула кочергу, пошла туда. «Не в духе, значит». На крыльце застучали каблучки. Визгнула дверь. И вошла Татьяна. Таня»*.

Вторая часть работы анализирует повесть А. Е. Рекемчука «Время летних отпусков». Автором отмечены современные стилистические явления. Описание графика отпусков и реально представленная его часть введены в самое начало повествования. Таким же образом в текст повести введено заявление – не в виде части авторского повествования, а как самостоятельный текст, представленный формально (графически) как реальный документ. Введенный в повествование текст телеграммы также графически маркирован – выделен крупным шрифтом. Подобная креолизация не так уж часто встречается в прозе прошлых лет, в то время как в современной прозе наблюдаются композиционные вставки, разновидностью которых являются вставные тексты, выделенные графически (вывески, рукописные записки, лекции, дневники, письма и т.п.). Графическое выделение разнообразно: размер шрифта, отступы справа и слева, рамки и др.

Композиционно повесть построена от третьего лица, но обращение к читателю, а также авторское «мы», выраженное личными глагольными формами, субъективирует повествование: *«Возможно, некоторые читатели удивятся <...>»; «Заметим, однако, что не все норовят закатиться к Черному морю <...>»; «Но для нас, северян, это в порядке вещей»*. Субъективация усложняет повествование, поскольку вносит в него элементы драматизации: *«Итак, благодаря графику, который висит на стене в коридоре, нам удалось познакомить читателей почти со всеми героями предстоящего повествования. И даже более того, назвать лиц, не имеющих к этому повествованию никакого отношения»*.

Художественность повествования сочетается с точностью изложения фактов, технологий, что определило в будущем формирование стиля non-fiction.

В этой ранней повести проявляются практически все языковые процессы, развившиеся впоследствии и приобретающие в современной прозе традиционные черты – метафоризации, субстантивации, окказиональное употребление отдельных частей речи, лексические инновации, интертекстуальность, авторские сравнения, многоточия в качестве эвфемизмов и т.д., повторы, монтажность. И эти явления – стилистические приемы разного характера – номинируются и анализируются автором. Аналогичные явления рассматриваются автором на примере повести А. Е. Рекемчука «Молодо-зелено».

Когда появляется характерный для автора композиционный повтор, обобщенное «мы» сменяется на такое же обобщенное «ты»: *«Такие уж у него были лыжи, у Николая Бабушкина. Таких лыж ты не найдешь в спортивном магазине на улице Горького. Ни за какие деньги ты их там не купишь»*. Обобщенное «ты» разворачивается в лирическое описание: *«если даже тебе не нужно воды, если в данный момент тебе она вовсе ни к чему, то и тогда ты не проходи мимо этого уличного чуда, а задержи шаг, постой рядом, ощутив на задубевшем от стужи лице зыбкие отсветы пламени, близкое тепло...»*.

«Ты» в повести не всегда носит обобщенный характер. В некоторых случаях «ты» появляется в тех композиционных отрезках, которые являются внутренней речью главного героя – они либо выделены графически (кавычками, скобками), либо нет. Композиционно и грамматически они отчетливо связаны с композиционными отрезками, написанными от третьего лица.

Графический словесный ряд, необыкновенно активно проявляющийся в современной прозе, у А. Рекемчука также композиционно и стилистически прорастает в тексте: *«Когда ты очень сильно устал, когда тебе очень хочется есть, а еще больше хочется спать, и ты вот так сидишь, вперив взгляд в черную точку на стене, и, сам того не замечая, впадаешь в дрему, впадаешь в сон, засыпа...»*; *«Так не смейся. Ты бы вот попробовала бежать по скользкому в оледенелых вальсках... ах, черт!»* Композиционные обрывы – характерное явление для русской прозы девяностых годов. В это время происходит активизация данного явления, переходящая в настоящую языковую игру.

Лексико-стилистические и грамматико-стилистические приемы, особенности тропов рассмотрены и в ряде других художественных произведений Рекемчука.

Вторая часть работы [Ахметова 2013] обсуждает языковые особенности живой прозы non-fiction (повести «Кавалеры меняют дам», «Пир в Одессе после холеры»; роман «Мамонты»). Автор пишет, что иногда эту прозу называют литературой существования, выделяя ее наравне с литературой постмодернизма и постреализма. Если же назвать ее художественно-документальной, то в таком случае наименование не будет в полной мере соответствовать английскому оригиналу. В то же время понятие «нехудожественный» может предполагать наличие документализма. Так что автор останавливается на следующем: проза non-fiction как феномен художественно-документального повествования. Представлена история изучения прозы non-fiction. В литературоведении к прозе non-fiction исследователи обращались. Можно назвать Е. Г. Местергази, автора первой экспериментальной энциклопедии, посвященной этой прозе. Диссертация Т. Г. Кучиной посвящена этой проблеме. Языковой аспект прозы non-fiction достаточно полно изучен лишь в кандидатской диссертации Н. Ю. Чугуновой, посвященной анализу автобиографической повести А. Е. Рекемчука «Мамонты». Н. Ю. Чугунова отмечает следующие композиционно-языковые приемы организации текста: «Нетипичный для языка художественной прозы образ рассказчика, организующий повествование; усложненная архитекtonика; модификация стиля; условность грамматического лица (термин Г. Д. Ахметовой), усиление межтекстовых связей». Автором диссертации в большей мере уделялось внимание языковой организации образа рассказчика. В разделе книги [Там же] «Образ рассказчика в прозе non-fiction» использованы материалы кандидатской диссертации Н. Ю. Чугуновой, защищенной под руководством автора данной книги.

Автор сравнивает организацию современного художественного текста и современной прозы non-fiction. Следует отметить, что для анализа прозы non-fiction важно учитывать жанр. Автор не рассматривает в работе специфические жанры (научно-популярная литература, пособия и самоучители, биографии, мемуары, публицистика), автор анализирует только жанр романа. Именно совпадение жанров создает трудности дифференциации прозы художественной и прозы non-fiction. Документализм органично соединится с художественностью.

Автор полагает, что обе названные разновидности являются живым текстом, так как соответствуют тем признакам-характеристикам живого текста, которые мы выявили: открытость, динамичность, самоорганизация, взаимодействие с другими текстами.

Для языковой композиции художественной прозы характерно развертывание разнообразных словесных рядов, при этом преобладание того или иного из них во многом зависит от жанра, содержания и др. В прозе non-fiction преобладает документальный словесный ряд.

Для художественной прозы свойственно «прорастание» живого образа. Художественный образ рассматривается как компонент языковой композиции (наряду с другими – словесными рядами, приемами субъективации и т.д.). В прозе non-fiction образ вводится, как правило, цельно, сразу, т.е. данный компонент языковой композиции является крупной ее частью, представленной архитектурно иногда целой главой.

Приемы субъективации как компонент языковой композиции также представлены в прозе non-fiction, но в связи со спецификой отношений между образом автора и образом рассказчика здесь преобладают речевые формы (приемы) субъективации.

В художественной прозе, как известно, композиционные отношения между образом автора и образом рассказчика различные: то сближаются, то расходятся. В прозе non-fiction образы чаще всего близки друг другу (Н. Ю. Чугунова также на это указывает). Это связано с определенной близостью образа автора и образа рассказчика с автором произведения (реальной личностью).

Языковые процессы, происходящие в современной художественной прозе, в целом характерны и для современной прозы non-fiction.

Но очевидно, можно отметить и некоторое расхождение.

Уход в метафору, как один из наиболее заметных процессов художественной прозы, в прозе non-fiction проявляется в меньшей степени. Можно назвать этот процесс метафоризацией – но явного ухода в метафору (очевидно, из-за «уклона» в документализм) в прозе non-fiction нет.

Интертекстуальность ярче проявляется именно в прозе non-fiction (это отмечает и Н. Ю. Чугунова). Очевидно, также за счет документализма – прежде всего в результате употребления многочисленных прецедентных имен, а также документов, книг, газет и др.

В меньшей степени проявляются в прозе non-fiction семантико-грамматические сдвиги, виртуальное произношение, графический словесный ряд. Если они и появляются в тексте, то обусловлены именно документализмом повествования – подчеркивают достоверность, истинность.

Показательно то, что исследования о языке и картине мира современных писателей могут прочитать и рецензировать сами писатели. Так, А. Е. Рекемчук в своем отзыве отмечает продуктивность определения своего творческого метода как **постреализм**. Отзыв А. Е. Рекемчука полностью приведен в книге.

В списке литературы и источников 69 наименований.

Книга привлечет внимание читателей, в том числе школьников, студентов, магистрантов, аспирантов, изучающих язык современной русской прозы, историю русской литературы, стилистику, анализ текста. Полезна будет книга и читателям, изучающим русский язык как иностранный.

III. ЯЗЫКОВЫЕ ТРАДИЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПРОЗЕ: КОМПОЗИЦИОННОЕ РАЗВЕРТЫВАНИЕ ТЕКСТА

Аспиранты Забайкальского государственного университета (г. Чита) исследуют под руководством автора книги в научно-исследовательской лаборатории «Интерпретация текста» при кафедре РКИ язык современной русской прозы – и прежде всего язык прозы писателей Литературного института. Показательно внимание к языковому опыту, языку как перевыражению жизни: познание живого текста – это познание жизни, познание мира, при этом мир – насквозь метафоричный, ритмичный, открытый, самоорганизующийся, а текст – это всего лишь часть живого мира.

Диссертационная работа Лю Гопина «Языковые традиции в современной русской прозе: композиционное разворачивание текста» [Лю Гопин 2014] выполнен в рамках научной парадигмы интерпретативной стилистики текста в научной школе профессора Г. Д. Ахметовой. Взят оригинальный текстовый материал – тексты Б. Пильняка, А. Рекемчука и тексты прозы XXI века, их переводы на китайский – для суждения о традиции и новаторстве в русской прозе двадцатого века в компаративном аспекте. Согласимся с автором, отмечающим большой охват материала для анализа, представленность текстов разных эпох и художественных методов, что немаловажно для достоверной компаративистики.

Мы можем констатировать новизну материала и темы. Предметом внимания являются языковые традиции в современной русской прозе, в частности композиционное развертывание текста.

Невозможно не согласиться с автором, что научная новизна обусловлена и тем, что впервые ставится задача выявления языковых традиций в композиционном развертывании текста на предлагаемом материале.

В первой главе привлекает внимание анализ языковых процессов современной прозы. Уход в метафору рассматривается на панорамном фоне мировых исследований по метафоризации и школы научного руководителя соискателя степени. Привлекает самое пристальное внимание параграф диссертации, посвященный композиционно-графическому маркированию текста. Представляет интерес вторая глава исследования, в частности части текста, посвященные художественному образу. По мнению автора диссертации, структура художественного образа в какой-то мере повторяет структуру художественного текста, т.е. анализ частного предполагает анализ общего (целого текста). Художественный образ динамически «прорастает» в тексте. Это динамический компонент текста. Во многом этим определяется динамика художественного текста. При этом художественный образ – равноправный компонент языковой композиции, наряду с субъективизированным повествованием и другими компонентами. Автор отмечает, что структура художественного образа в художественной прозе отличается от структуры образа в прозе non-fiction. Отличие, главным образом, заключается в том, что в художественной прозе образ «прорастает» сквозь текст, а в прозе non-fiction входит в текст целиком. Это крупная часть текста. Традиционные языковые приемы, используемые в построении художественного образа, наблюдаются как в прозе А. Рекемчука, так и в современной прозе.

Автором продемонстрировано, что, несмотря на то что рассказы Б. Пильняка и З. Прилепина написаны в разное время и «не похожи друг на друга, в них есть единое языковое пространство, которое «прорастает» живыми художественными образами, соприкасается с традициями и с новыми языковыми явлениями. Таким образом, формируется и развертывается композиционное пространство текста.

Вопрос о структуре художественного образа, о его «прорастании» в тексте можно считать концептуально важным. Композиционное развертывание текста – действительно подчеркива-

ет автор – во многом обусловлено именно динамикой образа. Автор отмечает, что подобных работ в филологии пока нет, но отдельные исследования существуют, что свидетельствует о перспективности направления. Согласимся с автором, что вопросы композиционного развертывания текста характеризуются в стилистике новизной и полемичностью.

При анализе композиционного развертывания текста как важнейший признак текста рассматривается динамика, движение. Главная концептуальная идея исследования связана с анализом языковых традиций в современном русском прозаическом тексте. В работе пристально и творчески проанализировано композиционное развертывание текста. Данное направление, избранное в качестве основного, отражает важнейший признак текста – его динамическую структуру. Динамическая структура текста – это отражение языковой композиции, которая складывается из динамического взаимодействия компонентов, в числе которых рассматривается и живой художественный образ. Теория живого литературного текста Г. Д. Ахметовой, лежащая в основе исследования, предполагает понимание текста как структуры открытой, динамичной, самоорганизующейся и взаимодействующей с другими литературными текстами.

Языковые процессы, происходящие в современной прозе, находят отражение в строении текста, а следовательно, и в его анализе. Языковые процессы – это тоже отражение языковых традиций. Языковые процессы, намеченные в предшествующие периоды, активно проявились в прозе рубежа XX–XXI вв. Можно говорить о традициях и инновациях в этот переходный период. В исследовании подробно анализируются важнейшие процессы – уход в метафору и композиционно-графическая маркировка текста. Обращает на себя внимание учет диссертантом научных достижений руководителя. Таким образом, исследование удачно входит в контекст научной школы и научной парадигмы интерпретации текста.

Задачи исследования связаны с описанием языковых процессов в прозе, с анализом композиционного развертывания текста в разные исторические периоды, с анализом структуры художественного образа. Анализ языковой структуры образа усложнился в связи с тем, что в исследовании проведено сравнение строения образа в художественной прозе и в прозе non-fiction.

В качестве методов исследования использовались метод стилистической интерпретации с акцентом на композиционный и контекстологический анализ, следует указать на метод сравни-

тельного анализа оригинального текста и его перевода на китайский язык (на материале повести Б. Пильняка «Красное дерево»). Данный подход к анализу во многом обусловил научную новизну исследования. Научная новизна определяется концептуальным подходом – все теоретические проблемы анализируются в контексте языковых традиций.

Основные научные положения, выдвинутые и развитые в исследовании, позволяют сделать вывод, что принципы построения текста основаны на традициях реализма. Автор отмечает, что можно говорить о традициях как об инновациях, возникающих в новый исторический период. Качественное преобразование принципов построения текста свидетельствует о динамике языковых процессов, об их живой жизни.

Согласимся с диссертантом, что структура художественного образа в прозе обусловлена принципами построения текста и принципами развития индивидуального стиля. Это общие закономерности, но они становятся конкретными в каждом новом повествовании. Они меняются с годами качественно, но общие традиционные принципы построения художественного текста сохраняются, наследуются, модифицируются. Именно на этой основе формируются языковые процессы, определяющие построение текста, его динамическое развертывание, а также определяющие языковую структуру художественного образа, в том числе и образа героя-рассказчика.

Перспективы исследования очевидны. Появление новых художественных произведений, несомненно, приведет к качественным изменениям языковых процессов, к появлению новых языковых традиций и их правильному пониманию.

Все поставленные задачи, сформулированные положения, сама концептуальная идея исследования решались и анализировались в рамках стилистики текста – одного из ведущих направлений в современной стилистике. С удовлетворением отметим, что такой подход к тексту, к его структуре продолжает русские филологические традиции, связанные с именами В. В. Виноградова, Г. О. Винокура, В. В. Одинцова, А. И. Горшкова. В этой неразрывной связи с предшественниками, творческом развитии их мысли видится еще одно достижение работы Лю Гопина.

Указанные результаты имеют значение для развития творческой стилистики и творческой индивидуальности писателя. Понятен и значим педагогический, прикладной пафос исследования – оптимизация понимания текста.

Занятия языком предстают в некоторых современных методиках как исключительно схоластические перечисления ошибок, коммуникативных неудач, правил. На фоне всеобщего увлечения в преподавании словесности ортологией теряется акцент на интерпретационных готовностях обучаемых, работе с текстом, способности к связке гносеологического образа с опытом, перевыражению одного в другом – способности к рефлексии. А именно ее должно связывать со способностью интерпретировать и понимать мир. И эта же способность являет собой базу творческого письма, базу риторики. Обращая свое внимание на отдельные элементы текста («как сделан текст»), обучаемый должен ставить перед собой вопрос: «Что я вижу и почему? Что заставляет меня понимать это вот так, а не по-иному? Насколько вероятны другие интерпретации? Каково место данного феномена в ряду других?».

Представляется необходимым в связи с разработками техник интерпретации остановиться на нескольких ситуациях интерпретации текстов. Возьмем, к примеру, практическую ситуацию интерпретации стилизации, выводящую нас и к более широкому вопросу: насколько привлекательно может выглядеть неграмотность?! Вот, например, героиня «Черных досок» Солоухина тетя Дуня, у которой писатель просит икону, говорит: *«Сказано тебе, что я бестолковая. А насчет иконы – не переменяю. Чтобы я дала из избы икону унести? Да нешто такое может быть? Она придет ко мне ночью и спросит: “Куда ты меня, Овдотья, первому встречному отдала?” Что я ей, сердешной, скажу? Деньги! Да нешто иконы продают? Вот придет она ко мне ночью и спросит: “За сколько сребреников ты меня, Иуда несчастная, продала?”»* Зададимся вопросом: каким мы видим образ героини и почему? Вопрос «Почему мы видим это?» – вполне филологический. Только дидактика по привычке свободно и легко идет мимо обучения усмотрению ключевых смыслов. Чему служит стилизация речи? Может ли неграмотность быть красива?!

Иными словами, как выйти к пониманию образа автора и рассказчика, например у Зощенко? Каковы приемы субъективации повествования? Что такое гетеродигетический рассказчик? Что такое точка зрения? Каковы современные представления виноградовской проблемы образа автора?

Так, в работе ученицы Г. Д. Ахметовой Г. Б. Поповой [Попова 2012] великолепно панорамно представлен сложный

вопрос – приемы субъективации повествования. Вопрос, актуальный для теории интерпретации и понимания текста, для дидактики, драматической речи, культуры чтения и понимания художественного текста. Уже в приложимости к перечисленным областям видится огромная социальная значимость этого узлового вопроса. Значимость упомянутого диссертационного исследования видится, прежде всего, в выделении **новых частотных приемов субъективации на материале русской прозы конца двадцатого столетия**. Нетривиальны наблюдения о взаимодействии словесных приемов субъективации с композиционными и графическим. На наш взгляд, интересным представляется изучение исследуемого явления не столько в научном и официально-деловом, газетном и т.д. стилях, сколько в текстах нехудожественных стилей с художественным заданием (Г. О. Винокур) – ораторике, мемуарах, авторской публицистике, устно-научном стиле речи, авторской научной прозе и т.д. Мы констатируем появление в лаборатории «Интерпретация текста» в Забайкалье достойного исследования, дающего свежую оптику в видении виноградовской проблемы точки зрения автора. Значимость подходов и результатов работы Г. Б. Поповой в интерпретации художественного текста представляется существенной, а важность (само)обучения интерпретации является очевидной в социальном отношении: текст являет собой модель понимания мира, интерпретация как высказанная рефлексия и интерпретационные готовности демонстрируют степень понимания мира и готовность понять мир.

Обращает на себя внимание исследовательская работа Г. Д. Ахметовой. Проведены пять Международных конференций «Интерпретация текста» на базе ЗабГГПУ (НИИ филологии и межкультурной коммуникации, кафедра русского языка как иностранного). Успешно защищены в разных городах страны кандидатские диссертации: А. В. Иванова «Субъективация повествования (на материале прозы Владимира Маканина)» (г. Красноярск, 2008 г.); Н. Н. Глухоедова «Языковая композиция художественного текста: структурные компоненты (на материале романа Руслана Киреева «Апология»)» (г. Улан-Удэ, 2009 г.); Н. Б. Анциферова «Образ рассказчика в современной дневниковой прозе: языковой аспект (на материале дневников С. Есина, В. Гусева, Т. Дорониной)» (г. Улан-Удэ, 2010 г.); А. В. Курганская «Межтекстовые связи в языковой композиции (на материале прозы Вячеслава Дёгтева)» (г. Архангельск, 2011 г.);

Н. Ю. Чугунова «Языковая структура образа рассказчика в жанре non-fiction (на материале автобиографической прозы А. Рекемчука)» (г. Улан-Удэ, 2011 г.); Ю. В. Звездина «Метафора в повествовании: композиционно-языковой аспект (на материале современной русской прозы)» (г. Улан-Удэ, 2012 г.); Г. Б. Попова «Приемы субъективации в современной русской прозе: явления модификации» (г. Улан-Удэ, 2012 г.). Л. Ю. Папян защитил диссертацию в Литературном институте (2010 г.), который и окончил. В его диссертации рассматривается язык прозы А. Г. Малышкина в аспекте изучения словесной (языковой) композиции, т.е. можно говорить о традициях в построении художественного текста. Об изменении норм в языке СМИ защитила диссертацию в Архангельске в ноябре 2011 г. М. С. Некрасова («Языковое пространство современной русской газеты: динамика нормы как отражение ментальных процессов»). Работают над своими диссертациями китайские аспиранты – Лю Гопин и Чжоу Чжунчэн, а также аспирант из Германии М. Тройтски-Шэфер.

Констатируем цельность концепции данных исследований, что указывает на создание оригинальной научной школы со своей концепцией, методом, материалом.

ЛИТЕРАТУРА

Ахметова Г. Д. Языковые процессы в современной русской прозе (на рубеже XX – начала XXI вв.). – Новосибирск : Наука. 2008. 168 с.

Ахметова Г. Д. Языковое пространство художественного текста. – СПб.: Реноме, 2010. 244 с.

Ахметова Г. Д. Живой литературный текст. Научное издание. – М. : Ваш полиграфический партнер. 2012. 232с.

Ахметова Г. Д. Александр Рекемчук: живая проза. Научное издание. – М. : Буки Веди партнер, 2013. 164 с.

Лю Гопин. Языковые традиции в современной русской прозе: композиционное разворачивание текста : дисс....канд филол. наук. – Чита, 2014.

Попова Г. Б. Приемы субъективации в современной русской прозе: явления модификации» : дисс. ... канд филол. наук. – Улан-Удэ, 2012.